

Noir et blanc photo-filmique, jour et nuit nordiques : une allégorie. La couleur du temps aveugle dans l'œuvre de S&P Stanikas

Isabelle Hersant (Université de Paris VIII)

Résumé

Le noir et blanc travaillé par les Lituanais S&P Stanikas apparaît plus en rapport avec le cinéma de Carl Theodor Dreyer ou Ingmar Bergman qu'avec l'esthétique en cours dans l'art contemporain. Aussi donne-t-il à penser une relation au temps qui serait propre au Nord, espace géographique, mais aussi lieu topologique d'où élaborer les figures du lumineux et de l'obscur comme formes reproductrices du sentiment d'incomplétude, entre invisible et infini. Dans l'articulation art et philosophie qui fait ici le propos, l'œuvre plastique des Stanikas est théorisée par la pensée de Søren Kierkegaard.

Tragique et cependant ironique, c'est une œuvre au moins ambivalente que celle des Stanikas, couple d'artistes lituanais révélés sur la scène internationale par l'édition 2003 de la Biennale de Venise. Nés au début des années 1960 à Vilnius, où ils se sont rencontrés, ayant grandi sous un régime totalitaire puis venus à Paris dans les années 1990 où ils vivent désormais, Svaĩ, la femme, et Paulius, l'homme, réalisent « à quatre mains » ce que l'art contemporain appelle des « dispositifs d'installation », soit des ensembles composés d'éléments hétérogènes qui, ici et sous la signature de S&P Stanikas, font graviter le dessin classique et la sculpture expressionniste autour du pôle d'attraction que constitue l'image technologique.

Ainsi figurés par l'idée de constellation mais en réalité juxtaposés dans l'espace de leur installation, la référence académique qui affleure avec les premiers affronte directement le signe de la modernité la plus avancée qui détermine la seconde. Et par cette seule opposition de forme avant tout rapport de sens, l'œuvre des Stanikas amène au premier plan la notion d'antagonisme qu'elle reconduit par le noir et blanc de ses images, sachant que l'opposition artistique rendue visible par le dispositif rejoue d'abord celle qui demeure invisible. À savoir, l'antagonisme politique qui fait l'histoire *in situ* du monde et la mémoire *in vivo* de S&P, artistes venus dans la violence d'un passage sans transition entre le communisme soviétique et l'hypercapitalisme global.

Pour autant, s'ils confrontent sans plus d'égard les formes du passé à celles du présent, le choc d'une rencontre entre l'histoire comme événement collectif et la mémoire comme phénomène particulier ne saurait résumer leur

propos. À travers l'élaboration d'une œuvre où prédomine l'image photo-filmique sur tous les autres éléments, sculptures ou dessins venant la ponctuer, c'est la question de l'existence que posent les Stanikas. De l'existence saisie comme une ombre éblouissante qui reste suspendue entre la vie et la mort.

Corps en parties, visages en creux et temps comme substance

Dédiée à la représentation obsessionnelle du corps incarné comme sexualité et du visage incorporé comme humanité, la photographie pour médium central de l'œuvre reproduit le jeu du contraste entre la technologie dont elle est l'objet et l'intemporalité dont elle fait son sujet. Ici et maintenant de la société de l'image, voici qu'à cette dernière sont données les « couleurs de la réalité » pour signe unanime du présent, médiatique ou artistique. Mais ici et maintenant de l'image photo-filmique des Stanikas, elle se caractérise par la récurrence du noir et blanc. Travaillé jusqu'à sa perte dans la violence du clair-obscur ou maintenu sur le fil de l'équilibre entre l'un et l'autre, lequel fait lieu d'apparition pour le corps, souvent présentifié par son seul fragment, le visage, souvent intériorisé par son regard absent.

Un lieu d'apparition que l'on pourrait alors mieux dire lieu de *désapparition* tant ce noir et blanc déréalise ce qu'il représente. Comme dans le cinéma de Ingmar Bergman ou Carl Theodor Dreyer auquel l'œuvre des Stanikas n'est pas étrangère, c'est la solitude de l'être qui se donne à penser face à la solitude des êtres donnés à voir. Corps morcelés ou séparés et visages abandonnés ou cachés, la rupture que ces êtres manifestent entre soi et l'autre comme entre l'être-au-monde et le monde n'offre aucune échappatoire. S'ils arrêtent le regard dans la beauté mélancolique d'une impuissance à vivre – ainsi d'*Eternal Motherhood* où le tendre visage d'une « mère à l'enfant » qui remplit le cadre se suspend à la pensée lointaine de ses yeux qu'elle nous dérobe – et s'ils savent le prendre de même par l'ironie – ainsi de sexes masculins en très gros plans intitulés *Jeune communiste*, *Vieux communiste*, *Diable communiste*, etc. –, ce à quoi ils confrontent ce même regard est la solitude pour condition existentielle qui se dessine à travers eux, corps et visages habitant l'espace « cinématographique » de l'œuvre plastique des Stanikas.

Série ou séquence, photographique ou vidéographique, l'image répond en effet dans tous les cas par le gigantisme de son format qui absorbe le spectateur tandis que, fixe ou animée, surface de représentation ou écran de projection, ce qu'elle rend présent à travers ce qu'elle rend visible permet

d'articuler les notions de désespoir et de péché élevés à la hauteur du concept par Søren Kierkegaard¹. Car des portraits de quasi-madones aux plans rapprochés d'organes génitaux, la valeur puissamment allégorique du noir et blanc chromatique qui relie les uns aux autres appelle à sa dimension philosophique le thème de la violence et du sacré, ou encore de la mort et de la sexualité qu'élaborent les deux artistes.

Noir et blanc photo-filmique pour la chute et le vertige des corps et visages qu'ils mettent en scène, à commencer par les leurs, ceux de l'homme et de la femme qu'ils sont à l'intérieur du couple qu'ils forment. Corps et visages absorbés par le noir ou réfléchis par le blanc, les leurs donc, ou ceux de leurs proches, familles et amis, tante âgée ou dernier-né. Trou noir de l'abîme ou ravissement de l'éclair, disparus dans l'obscur ou révélés dans la lumière, des corps et visages cependant réunis par l'idée d'une impossible rencontre entre la jouissance à laquelle ils se destinent et le manque ou la perte auxquels ils sont laissés. Comme dans le cinéma de Bergman après Dreyer, le noir *et* blanc ne saurait être ici mieux désigné que par le *et* de la liaison. Un *et* qui vaut d'être souligné tant il relie le sombre et le lumineux sans jamais les confondre au seul gris qui résulte pourtant de la fusion entre les deux termes.

Aussi, tel est le noir et blanc dans l'œuvre de S&P Stanikas qu'il apparaît pouvoir se formuler comme étant la couleur d'un *temps aveugle*. Un temps qui le serait de nous rendre précisément aveugles, laissés comme face à la nuit, c'est-à-dire, face à l'inintelligible de ce qu'elle rend invisible. Ou encore, face à l'obscur comme espace d'un non-lieu sinon celui qui suggère la mort à travers l'impossible continuité de la lumière, dont l'invisibilité se trouve elle-même rompue par les ténèbres qui l'avalent, ce noir infini de la nuit qui s'abat. Soit un espace dont témoignerait plus qu'aucune autre la série des *Mille sorcières* ; ensemble de photographies présentant invariablement des sexes féminins cadrés en plans serrés, à l'égal de *L'origine du Monde* peinte dans le plus grand secret par Gustave Courbet il y a près d'un siècle et demi².

¹ Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006 [1990].

² Cette œuvre de Gustave Courbet, chef de file des Réalistes dont la peinture était déterminée par une puissante critique de la société bourgeoise, lui fut commandée par un *bey* turc en quête de représentations dépassant les codes traditionnels de l'érotisme dont Charles d'Ingres avait été le grand représentant. Réalisée dans le plus grand secret, la peinture scandaleuse connut ensuite un destin mythique d'œuvre interdite. Passée de main en main à travers l'Europe, elle resurgira en France après la Deuxième Guerre mondiale, et sera achetée par Jacques Lacan qui la dérobera encore aux regards en l'accrochant pourtant, comme l'avait d'ailleurs fait son commanditaire et premier propriétaire. Remplaçant en quelque sorte la tenture du *bey* par la toile du peintre, Lacan demanda au surréaliste André Masson de réaliser une œuvre suggérant *L'origine du Monde* sans bien entendu la reproduire. Et c'est ainsi

Cependant, à la consistance du temps chronologique ainsi convoqué par la couleur du pictural s'oppose l'enjeu allégorique du noir et blanc pour figure d'un hors-temps. D'un temps qui définirait ailleurs l'éternité, mais qui se comprend là comme atemporalité, ou perte de temporalité au sens où on le dit d'une perte de repères qui s'aggrave entre l'espace et le temps. Conçu en tant que phénomène existentiel à travers le phénomène matériel qui lui donne corps, un temps qui se désigne comme matière avant d'être le matériau que la matière peut devenir. Et déterminé comme substance avant de se produire comme consistance, tel est ici ce temps de la perte ; ou temps dont la consistance serait celle d'une pensée du tragique sous la forme du désespéré qui la réifie souvent, corps suicidé de pendu ou gisant au sexe dressé dans la mort auxquels s'oppose la sérénité de visages que l'on dirait endormis plutôt que morts³.

La photographie, écrit Jean-Claude Lemagny, est « l'art de constituer des formes avec du noir⁴ ». Temps s'il en est du photographique pour caractère intrinsèque de la photographie, c'est dire combien le temps existentiel définit aussi celui de l'image « écrite par la lumière » et travaillée par l'ombre, ce *photo graphein* dont les Stanikas font œuvre – œuvre au noir qui nomme en même temps l'alchimie dont relève le procédé chimique du noir et blanc. Temps de la *camera oscura* pour lieu ontologique du visible comme présence du sensible, ou manifestation épiphanique du sensible par la lumière, il incarne le regard comme pensée par les figures de l'apparition et de l'évanouissement.

Constituant en quelque sorte la forme invisible de la conscience avec le noir des ténèbres d'où la lumière prend sens d'apparaître aux sens, le voici donc enfin, ce *temps aveugle*, qui s'articule à un imaginaire du jour et de la nuit nordiques déjà suggéré par l'image-temps de Dreyer ou Bergman. Soit un imaginaire pour autre nom d'une double figure qui matérialise bien plus qu'elle n'exemplifie le rapport de contingence fondant l'existence.

qu'après son destin d'œuvre cachée, la peinture de Courbet fut masquée par une autre la recouvrant avant d'être finalement acquise par l'État français après la mort du psychanalyste. Mais il faudra attendre les années 1990 pour qu'elle soit enfin exposée dans les collections permanentes du Musée d'Orsay de Paris.

³ Associées à un ensemble photographique, de telles figures sculptées à l'échelle 1 formaient une partie du dispositif d'installation exposé lors de l'édition 2003 de la Biennale de Venise, événement majeur de l'art contemporain international où la Lituanie n'avait encore jamais été représentée. Un an avant l'entrée de leur pays dans l'Union européenne, les Stanikas intégrèrent donc en quelque sorte leur pays dans l'enjeu mondialisé de l'art en présentant au *Palazzo Fortuny* ce dispositif qu'ils intitulèrent *World War*. Comprenant également des dessins au format géant surplombant la puissance inquiétante d'un moteur de Nissan posé au sol, cette exposition donna lieu à l'édition d'un catalogue éponyme.

⁴ Jean-Claude Lemagny, *L'ombre et le temps. Essai sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992, p. 261.

Une filiation du clair-obscur

Certes, évoquer d'emblée cette figure en tant qu'élément originel d'un avènement de la conscience humaine revient à poser un lieu commun : au jour correspond le registre de l'intelligible et, partant, la force de l'esprit par quoi le monde caché devient visible, tandis qu'à la nuit correspond de façon symétrique ce qui échappe à ce registre. Soit l'inintelligible conçu comme ce qui demeure masqué à la conscience, ou raison du sens, d'être soustrait à la conscience, ou raison des sens. L'obscur de la nuit renvoyant dans tous les cas au registre de ce qui est invisible aux sens, donc *a-sensible* en tant que sens.

Pour autant, le rappel de cette notion qui semblera aussi rudimentaire qu'elle est universelle permet de pointer la figure d'une puissance de la lumière contre les forces des ténèbres en tant qu'elle impose jusqu'à nous le constat de sa résistance ; ou plutôt de sa permanence dans la création de l'homme à travers le temps. Du clair-obscur pictural chez le Caravage puis Rembrandt à la philosophie des Lumières en traduction littérale du siècle allemand de l'être éclairé qu'était l'*Aufklärer*, elle ne saurait se voir confinée dans un passé révolu. Car c'est puissamment réactivée que nous la retrouvons dans les œuvres les plus actuelles, et tel qu'il en va dans l'art contemporain où la récurrence des néons, bougies et ampoules électriques actualisent l'historique clair-obscur pictural en le symbolisant non plus par l'imaginaire, mais bien par le réel⁵.

Jouant quant à eux de cette double figure hors sa présentification par l'objet matériel qui la désigne, les Stanikas creusent alors une divergence déjà marquée. Au présent d'un art contemporain où la couleur domine tant en photographie qu'en vidéo, la rupture opérée par leur noir et blanc photographique ne manque de convoquer une filiation artistique où s'articule plus encore la création littéraire, que l'on pense à *Hymnes à la nuit* (1800) de Novalis ou au « Soleil noir⁶ » de Gérard de Nerval. Mais tandis que la poésie offre l'intensité de sa propre généalogie, cette filiation trouve à se resserrer plus spécifiquement entre l'omniprésence du cerne noir dans la peinture expressionniste, dont on sait l'identité nord-européenne après le Norvégien

⁵ Parmi les nombreux exemples possibles hormis l'artiste minimal Dan Flavin qui demeure emblématique, citons, pour un éventail de démarches radicalement différentes voire opposées, Christian Boltanski (bougies et lampes), Michel Verjux (lumière dans l'espace), Pedro Cabrita Reis (néons). Et également James Turrell, qui travaille à la fois avec la lumière naturelle par le Land Art et la lumière artificielle par des environnements en galeries ou musées. D'où le titre de l'essai que je lui ai consacré dans un récent catalogue d'exposition : « La lumière est de ce monde », *Circulez il n'y a rien à voir. Ann Veronica Janssens, Sabrina Montiel-Soto, James Turrell*, textes de Arnaud Stinès, Isabelle Hersant et Anne Wauters, Espace d'art contemporain, Rouillé, Rurart éditions, printemps 2006.

⁶ Tiré du poème « El Desdichado », paru dans *Les chimères* (1854).

Edvard Munch qui en fut le précurseur, et l'économie du noir et blanc dans le cinéma déjà cité de Bergman après Dreyer. Soit un cinéma du « cri muet » si tant est qu'il puisse se voir ainsi qualifié afin d'être distingué du cinéma français et italien de la même époque, tous réalisés par la technique du noir et blanc, mais néanmoins géographiquement scindés entre le dialogue de la vie au Sud et le monologue de l'existence au Nord.

Au premier, cinéma de la vie produisant un cinéma du récit qui édifie l'histoire racontée par l'ensemble de ses éléments constitutifs, ne répond guère le second, cinéma de l'existence produisant un cinéma de l'allégorie qui déconstruit la trame narrative en privilégiant l'élément sur son contexte. Trouvant emblème avec le visage de Jeanne d'Arc fixé comme tel par Dreyer au-delà des flammes et non pas dans les flammes, le cinéma de la présence caractérisant le Nord, où l'on relève la prévalence de l'être par l'influence protestante, opère de fait à l'opposé du cinéma de la représentation caractérisant le Sud, où l'on relève la prévalence de l'avoir par l'influence catholique.

Et c'est ainsi que le noir et blanc s'y reconnaît, fins dans le premier plutôt que moyens dans le second. Transposition du dedans plutôt qu'exposition vers le dehors depuis laquelle, et tel qu'il en va chez Bergman après Dreyer, les corps et visages s'abîment hors description de l'endroit effectif de la chute et de la perte ; de même qu'ils s'élèvent hors description du lieu, réel ou fictif, de la révélation et de la transcendance.

Mère et sorcière, mélancolie et ironie

De cette filiation, on peut encore dire qu'elle correspond elle-même à une sorte de « psychogéographie⁷ » d'où s'élabora la pensée des « idées noires » qui fut celle de Kierkegaard. Sous l'écho du philosophe danois du dix-neuvième siècle ayant conceptualisé l'angoisse et traité du désespoir vient alors s'établir la figure d'une infinitude du temps ailleurs fini⁸ que manifeste le noir et blanc photo-filmique des Stanikas. En effet, s'il produit une déréalisation du monde représenté, ce noir et blanc n'opère toutefois pas tant comme négation de la réalité visible, que comme l'exacte couleur d'une réalité invisible.

Celle, donc, du jour et de la nuit pour conditions factuelles propres à l'espace topologique du Nord, d'où se déploie la double figure allégorique, blanc du jour et noir de la nuit, issue de cette forme temporelle pour

⁷ Loin du sujet ici en question, j'emprunte ce terme au situationnisme de Guy Debord.

⁸ Sachant que Kierkegaard emploie les notions d'infinitude et de fini, non pas à propos du temps, mais comme « personnifications du désespoir » (Søren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 376-379).

condition existentielle. À l'opposé du sentiment de complétude venu du temps éprouvé comme éternité, c'est le sens du tragique venu du temps comme éternelle disjonction qu'elle traduit, figure duelle plutôt que double – et comme le donne à penser *Eternal Motherhood*, lieu d'une rupture entre le visage enveloppant de la mère vers son nouveau-né qui renvoie aux Vierges à l'enfant de la Renaissance, et ce corps de mère, corps maternel mais néanmoins retiré dans un hors-champ qui appuie un certain lointain du regard pour exprimer la conscience du renoncement au cœur du sentiment de l'attachement.

« Éternelle maternité », nous dit le titre, mais cependant marquée de la césure, nous dit l'œuvre, espace où s'incorpore un temps mélancolique qui forme le seul lien avec la vie avant que le sens du tragique ne devienne celui de la perte. À travers la temporalité nordique du jour et de la nuit pour lieu ou forme matricielle d'une éternelle disjonction entre le fini et l'infinitude, le sens du tragique se précise en effet par le sens de l'abandon et de l'isolement. Venu de l'épreuve du temps radicalement scindé entre ces deux temporalités étirées, l'imaginaire d'un monde qui se déplie et se replie entre pôle magnétique et dépression mélancolique définit aussi le réel de l'être-au-monde.

Car si elle opère en allégorie de la conscience humaine, n'est-ce pas d'abord un imaginaire de l'existence que produit, voire fabrique cette double temporalité ? Lieu d'un « éternel retour », l'espace-temps nordique du jour et de la nuit pourrait de fait s'approprier les termes du nietzschéen retour, qui ramène inexorablement l'homme à sa part d'ombre quand bien même le dépassement l'élève toujours plus avant vers la lumière. Et telle est cette part d'ombre qu'à se traduire par la zone d'une frontière ténue entre l'invisible et l'irreprésentable dans l'œuvre des Stanikas, elle en vient à se dévoiler brutalement avec la série des *Mille sorcières*. Images de l'impensé soudain tendu au regard, elles nous montrent donc dans la simple réalité du corps des sexes féminins photographiés en très gros plans.

Marquée du sceau de l'intouchable, l'histoire de l'art vaut en l'espèce pour un sacré que viennent « profaner » les sexes photographiés par référence explicite à l'œuvre de Courbet. Et la part d'ombre qui se joue avec cette forme de « violation » s'exacerbe alors doublement. C'est-à-dire, non seulement dans la multiplication des *Mille sexes*, aussi banals qu'identiques, contre le seul et unique qui fait *L'origine du Monde*, corps sans visage et pourtant indivisible à l'égal du corps sacré de notre propre origine. Mais également, dans la transgression de l'organe génital qui s'affiche, hypersexualisé par l'effet de réel que génère la photographie en lieu et place de la peinture, et à la fois déssexualisé par la caustique transformation des poils peignés et arrangés qui présentent presque la *Sorcière* sous la moustache du diable – lequel, a-t-il été précédemment évoqué, est désigné

dans l'œuvre des Stanikas par un sexe masculin tout aussi univoque, n'était son titre qui le baptise en *Diable communiste*.

Toutefois, derrière ce regard incisif sur l'histoire totalitaire du vingtième siècle qui fut celle de la jeunesse des deux artistes, la part d'ombre renvoie sans plus de doute à Kierkegaard, philosophe assumé comme chrétien dont le seul rapport ici peut lui-même sembler transgresser la pensée. Reste alors que sous le « déguisement » d'un visible par quoi l'irreprésentable devient regardable, cette part d'ombre se désigne comme étant la part du désespoir inhérente à la perte d'innocence et à l'incomplétude de l'existence. Multipliés jusqu'au vertige mais désespérément uniformes sont en effet les organes isolés dans leur clair-obscur. Cachés-montrés par le jeu du noir et blanc qui les rend à la fois sombres et brillants, et ainsi chargés d'une pensée du tragique des plus troubles au regard de la jouissance qu'ils convoquent, de cette dernière, cependant, ils sont en quelque sorte « castrés ». Sexes violemment coupés des corps auxquels ils appartiennent et définitivement séparés du corps de l'autre, ce corps étranger à soi vers lequel la vie nous appelle à moins de nous laisser dans la mort.

« Plus la conscience croît, plus le désespoir est intense », écrit Kierkegaard avant de poursuivre : « Ainsi, au plus haut de l'inconscience, le désespoir est au plus bas⁹. » Ironiques certes, les sexes traités en séries hors échelle par les Stanikas nous situent néanmoins face à la solitude de devoir vivre dans l'absurdité de l'existence jusqu'à sa perte. « Le moi est maître chez lui, comme on dit, absolument son maître, et le désespoir c'est cela mais en même temps aussi ce qu'il tient pour sa satisfaction, sa jouissance¹⁰. » « Maître chez lui », peut sans aucun doute se dire le sexe en tant qu'il règne sans partage, investissant jusqu'au champ de l'intellect qu'il soumet à la sublimation de l'économie libidinale. Sexe-moi pour centre d'un corps qu'il a le pouvoir de faire disparaître à l'égal du tyran, roi ou monarque décapitant celui qui lui fait ombrage, n'est-ce pas également sous cette forme qu'il vient au regard ?

De nous le montrer comme sujet-roi au centre de l'image, l'œuvre des Stanikas amène à notre conscience le royaume de la jouissance qu'il nous promet. D'où se poursuit la dialectique du « roi sans royaume » que devient alors notre regard, croyant tenir pour sa satisfaction ce qui fait la raison de sa solitude, la division qui le sépare de l'objet auquel l'image le relie soudain, et le temps d'une impuissance de la jouissance que vient enrayer cette conscience de la perte.

⁹ *Ibid.*, p. 399.

¹⁰ *Ibid.*, p. 417.

Lumière dans la création, conscience dans l'histoire

Non pas le dégoût ou la répulsion que l'image pornographique peut susciter comme envers du plaisir et de l'attraction, ce qui surgit sans masque avec ces organes alignés est la conscience d'une vérité de l'existence à travers le corps. C'est-à-dire, à travers le corps en tant qu'il fait lieu d'un *temps aveugle*. Ou lieu du temps comme éternelle disjonction puisqu'avec lui, avec ce corps, vient la conscience de la jouissance comme finitude, « tandis que l'éternité, sa perfection, c'est de ne pas contenir d'histoire, d'être seule à être, tout en étant parfaitement vide d'histoire¹¹ ». En d'autres termes, que vient désigner cette conscience de la jouissance comme finitude, sinon le « désespoir vu sous la catégorie de la conscience¹² » par quoi le penseur contemporain de Marx intitule un corpus entier de sa réflexion ?

Chez ce penseur, soit Kierkegaard, on peut encore noter la raison profonde ayant déterminé et porté l'œuvre philosophique. Aussi insaisissable dans sa prégnance qu'elle l'est dans l'œuvre plastique de S&P Stanikas, la question de l'amour qui l'habitait s'y comprend au fond de même, à la fois sentiment et dépassement de ce sentiment, forme antagoniste ou parties à jamais incomplètes d'un sacré nécessairement transgressé par la conscience en tant qu'elle est dévoilement ; voire, déchirement du voile de l'illusion pour le dire après Arthur Schopenhauer. Mais face à l'œuvre violente des Stanikas – ou serait-il plus exact de dire : face à cette œuvre qui nous violente ? –, c'est à la pensée du philosophe danois que nous sommes toutefois ramenés. Entretien par un double rapport, analytique avec l'existence et poétique avec le monde, elle permet d'embrasser comme une totalité la complexité de l'être que la seule approche rationaliste ne saurait contenir, à la différence de l'image qui la donne en cet endroit à réfléchir.

Dans cette perdition, au lieu de la continuité véritable de l'éternité, celle du croyant qui se sait devant Dieu, (le pécheur) ne voit pas celle de sa propre vie... la continuité du péché :

« La continuité du péché ? » Mais le péché n'est-il pas justement du discontinu ? Nous revoici devant la théorie que le péché n'est qu'une négation [...] un impuissant essai de se constituer, voué à travers tous les supplices de l'impuissance, dans un défi désespéré, à n'y jamais réussir¹³.

Magnétique comme la nuit qui nous aspire vers une fin inconnue où se résoudrait l'infinitude du temps, énigmatique comme le calme infini des ténèbres qui nous effraie par une logique hors de toute raison, c'est dans ce

¹¹ *Ibid.*, p. 117.

¹² *Ibid.*, p. 389.

¹³ *Ibid.*, p. 466.

glissement d'une vision plus hugolienne¹⁴ que se conclut ici l'œuvre de S&P Stanikas. Sentiment de l'obscurité pour le deuil de la lumière perdue comme l'innocence pourtant retrouvée avec la jouissance ; sentiment du noir comme on parle du sentiment de la mort, ou sentiment des ombres qui rôdent à l'intérieur de clairs-obscur parfois évanescents. De l'avènement originel d'une conscience humaine encore inarticulée à la conscience perceptuelle et intellectuelle de son impuissance, la figure du jour et de la nuit demeure opérante jusque dans ces termes qu'aucune métaphore ne saurait remplacer, à savoir que « [la perte] du temporel n'est pas en soi du désespoir », car « le désespoir, c'est perdre l'éternité¹⁵ ».

Sentiment de l'existence oscillant entre la vie et la mort pour l'enjeu qui se désigne entre la chute et l'anéantissement, à ce qui hante Kierkegaard vient donc se cristalliser la présence de ce qui n'apparaît jamais à l'image des Stanikas ; mais s'y manifeste par l'extrême dépouillement chromatique qui voile et dévoile tout à la fois ce qu'il donne à voir. Cette présence, la présence de ce qui hante, n'est-ce pas le sentiment d'être sur l'endroit d'une frontière, comme face à la nuit ou attendu par la mort ? Arrêt du temps plutôt que temps suspendu ; présence jamais rendue visible du miroir en son autre côté ; disparition du monde dans l'obscurité qui s'abat comme le mal, voire la maladie d'un *temps aveugle*, celui de l'être en tant qu'il est dans l'abandon de l'existence.

Un *temps aveugle*, c'est à savoir, un temps atemporel et non pas éternel. Un temps qui nous remplit sans nous illuminer et qui s'éprouve sans se nommer. Un temps de la substance, hors consistance, car vidé de l'instant dont il est fait, ou si plein de cet instant qu'il ne fait plus aucun sens comme durée. Sans trace ni empreinte, mais gravé en mémoire enfouie dans le souvenir, un temps de la perte qui ne peut se saisir comme épaisseur du réel de se situer hors contingence de l'espace fini par quoi advient la réalité.

Dans l'infinitude du Nord plus qu'ailleurs, le jour et la nuit incarnent ce *temps aveugle*, non pas temps de la fin mais temps d'une impossible fin qu'est le temps d'une impossible réparation par la lumière, ou dans la lumière. Et tel qu'il apparaît dans les images en noir et blanc des Stanikas, un temps violent d'être celui d'une conscience du désespoir à laquelle s'attache la mélancolie d'une conscience de l'histoire, collective ou individuelle, qui le retient à la contemplation du gouffre et l'empêche à la jouissance de son effondrement.

¹⁴ Voir par exemple le poème « Nuit » dans *Toute la lyre* (1888-1893) de Victor Hugo, dont les derniers vers sont : « Que se passe-t-il de terrible / Qui fait que l'homme, esprit banni, / A peur de votre calme horrible, / Ô ténèbres de l'infini ? »

¹⁵ Søren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 399.